

## Αχιλλέας Γ. Χαλδαιάκης

Αναπληρωτής Καθηγητής Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν Πανεπιστημίου Αθηνῶν

### «...παλιὸ κρασὶ σὲ νέους ἀσκούς...»

Αναζητώντας τὸ “παραδοσιακὸ ὑπόβαθρο” καινοφανῶν ψαλτικῶν μελοποιημάτων

Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ λεγόμενη βυζαντινὴ μουσικὴ ἀναπτύσσεται, διαδίδεται καὶ ἐξελίσσεται σὲ ἓνα καθαρὰ παραδοσιακὸ καὶ ὡς ἐκ τούτου συντηρητικὸ χῶρο, στὸν χῶρο τῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησίας. Ἀκόμη ὅμως καὶ μέσα σ’αὐτὸ τὸ παραδοσιακὸ κλίμα ἀναπόφευκτη εἶναι κατὰ καιροὺς ἡ δημιουργία νέων μουσικῶν συνθέσεων, ὄχι κυρίως γιὰ τὴν κάλυψη νέων λειτουργικῶν ἀναγκῶν, ἀλλὰ μᾶλλον γιὰ μίαν ἀνανέωση τῆς ὑφιστάμενης μουσικῆς παράδοσης. Οὐσιαστικά, ὅπως εἶναι θεμιτὸ καὶ ἀναμενόμενο, κάθε νέος συνθέτης στοχεύει σὲ μίαν μουσικὴ διαφοροποίηση, ἐπιχειρώντας νὰ κομίσει κάτι καινοφανὲς στὴν Τέχνη καὶ νὰ διαιωνίσει ἔτσι τὴ φήμη του στὴν ἱστορία, ἔστω κι ἂν λειτουργεῖ μέσα σὲ ἓνα τέτοιο συντηρητικὸ χῶρο<sup>1</sup>. Εὐκόλα θὰ παρατηροῦσε κανεὶς ὅτι τὸ ἔργο ὅλων σχεδὸν τῶν (παλαιότερων καὶ σύγχρονων) συνθετῶν βυζαντινῆς μουσικῆς χαρακτηρίζεται ἀκριβῶς ἀπὸ αὐτὴ τὴ διττὴ (καὶ πρωτογενῶς ἴσως ἀντιφατικὴ) ἀπόπειρα: παραμένοντας στὰ ὅρια τῆς διαμορφωμένης παράδοσης νὰ προσκομίσουν παράλληλα ἓνα καινοφανὲς προσωπικὸ συνθετικὸ στίγμα<sup>2</sup>. Ὡς ἐκ τούτου, ἡ εἰδικότερη μουσικολογικὴ ἐξέταση τῶν κατὰ καιροὺς νέων συνθέσεων δημιουργεῖ πάντοτε εὐλόγα ἐρωτήματα, τὸ κυριότερο τῶν ὁποίων (καὶ δοθέντος ὅτι παρθενογένεση στὴν Τέχνη οὐσιαστικά δὲν ὑφίσταται) ἀφορᾷ στὴν πρωτοτυπία τῶν ὁποίων καινούργιων μελωδιῶν.

Μιὰ συστηματικὴ μελέτη καὶ λεπτομερὴς ἀνάλυση τέτοιων νέων – σύγχρονων ἐν προκειμένῳ– ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν ἐπικυρώνει τὶς παραπάνω παρατηρήσεις καὶ φανερῶνει περαιτέρω τεχνικὲς

<sup>1</sup> Πρβλ. Achilles G. Chaldaeakes, “The figures of composer and chanter in Greek Psaltic Art”, *Composing and Chanting in the Orthodox Church. Proceedings of the second International Conference on Orthodox Church Music. University of Joensuu, Finland 4-10 June 2007*, (Finland) 2009, pp. 267-301 [= Αχιλλέως Γ. Χαλδαιάκης, «Ὁ μελοποιὸς καὶ ὁ ψάλτης στὴν ἑλληνικὴ ψαλτικὴ τέχνη», στὸ βιβλίο τοῦ ἴδιου, *Βυζαντινομουσικολογικά*, Αθήνα 2010, σσ. 227-277].

<sup>2</sup> Πρβλ. Achilles G. Chaldaeakes, “Tradition and Innovation in the Person of Petros Berketes”, *Tradition and Innovation in Late-and Postbyzantine Liturgical Chant. Acta of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, in April 2005*, Peeters- Leuven 2008, pp. 191-223 [= Αχιλλέως Γ. Χαλδαιάκης, «Παράδοση καὶ νεωτερισμὸς στὸ πρόσωπο Πέτρου τοῦ Μπερεκέτη», στὸ βιβλίο τοῦ ἴδιου, *Βυζαντινομουσικολογικά*, Αθήνα 2010, σσ. 399-429].

λεπτομέρειες σχετικά με τή διαδικασία καὶ μεθοδολογία κατασκευῆς τους. Τὸ συγκεκριμένο φαινόμενο θὰ προσπαθήσω νὰ διερευνήσω στὴν παρούσα μελέτη. Θὰ χρησιμοποιήσω, ἐνδεικτικά, ὡς πεδίο τῆς σχετικῆς ἔρευνας, δύο πολὺ γνωστὰ μουσικὰ ἔργα, δύο σύγχρονα μουσικὰ βιβλία, ἰδιαίτερα διαδεδομένα καὶ λαοφιλῇ στὸν ἑλληνικὸ ἀλλὰ καὶ στὸν διεθνῇ ψαλτικὸ χῶρο: τὴν *Μεγάλῃ Ἑβδομάδα* τοῦ Κωνσταντίνου Πρίγγου (+ 1964)<sup>3</sup> καὶ τὸ *Τριῶδιο* τοῦ Θρασύβουλου Στανίτσα (+ 1987)<sup>4</sup>, ἔργα δύο κορυφαίων ψαλτῶν καὶ συνθετῶν τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰῶνα, ποὺ συνυπῆρξαν στὰ ἀναλόγια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου τῆς Κωνσταντινούπολης γιὰ 20 χρόνια (1939-1959). στὸ μὲν πρῶτο ἡ προσκόλληση στὴν προγενέστερη παράδοση εἶναι περισσότερο ἀπὸ ἐμφανῆς, ἐνῶ στὸ δεύτερο ἐνυπάρχει ἀπόλυτα συγκεκριμενομένη, ἀλλὰ πάντως ὑπαινικτικὰ ἀναγνωρίσιμη.

Τοῦ λόγου τὸ ἀληθές θεωρῶ ὅτι εἶναι προτιμότερο νὰ τὸ ἀναζητήσουμε στὴν ἴδια τὴ μουσική, ξεκινώντας με τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ μνημονευθέντα μουσικὰ ἔργα: ἀπὸ μιὰν πρώτη μουσικὴ ἀνάγνωσή του, πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴν εἰδικότερη μουσικολογικὴ ἀνάλυσή του, φαίνεται ξεκάθαρα ὅτι σ' αὐτὸ ἀναπλάθεται καὶ ἐπαναδιατυπώνεται ἡ ἀμέσως προγενέστερη σχετικὴ μουσικὴ παράδοση· πρόκειται γιὰ ἐκείνη

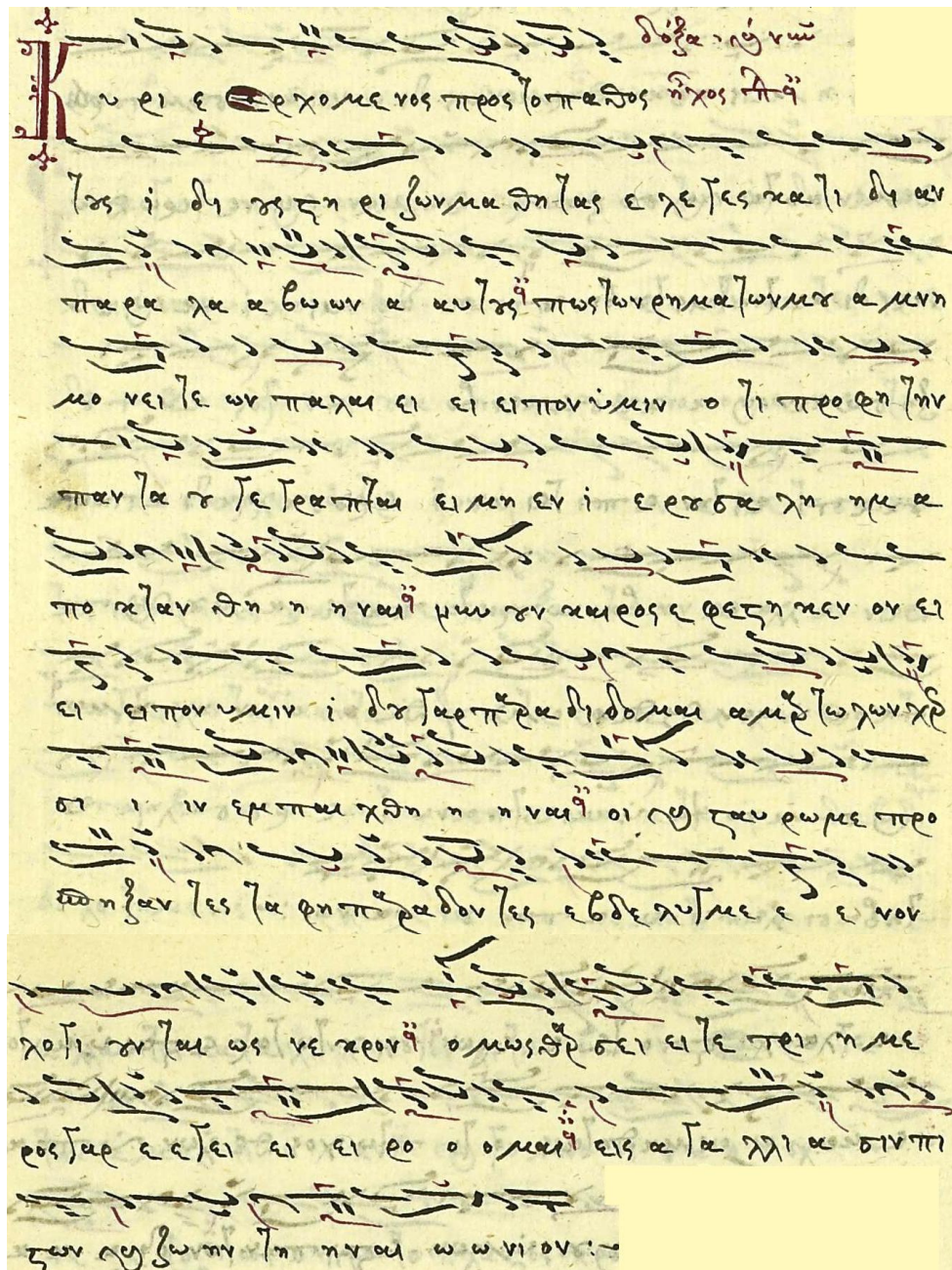
<sup>3</sup> Βλ. Κωνσταντίνου Πρίγγου, Ἀρχοντος Πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλῃς τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, *Ἡ Πατριαρχικὴ Φόρμιγξ*, τόμος Α', *Μουσικὴ Κυψέλη*, μέρος τρίτον, *Ἡ Ἀγία καὶ Μεγάλῃ Ἑβδομάς*, ἔκδοσις Β', (ἐπιμέλεια Ἀνδρέας Λεων. Παπανδρέου), Ἀθῆναι 1969· Κωνσταντίνου Πρίγγου, Ἀρχοντος Πρωτοψάλτου τῆς Μεγάλῃς τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας, *Ἡ Ἀγία καὶ Μεγάλῃ Ἑβδομάς*, ἐπιμέλεια Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου, Ἀθήνα 2006· περὶ τοῦ ἀντρὸς πρβλ. Σταμάτη Παπαμανωλάκη, «Κωνσταντῖνος Πρίγγος. Ἀρχων Πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλῃς τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας 1892-1964», *Οἱ ψάλτες τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου. Σειρὰ πρώτη. Ἰάκωβος Ναυπλιώτης. Εὐστάθιος Βιγγόπουλος. Κωνσταντῖνος Πρίγγος. Θρασύβουλος Στανίτσας. Βασίλειος Νικολαΐδης. Νικόλαος Δανιηλίδης*, Ἀθήνα 1996, σσ. 53-75· Χατζηγιακουμῇ Μανόλῃ Κ., *Σύμμεικτα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. 7 & 8. Λειτουργικὰ Κωνσταντινουπολιτῶν συνθετῶν τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰῶνα καὶ στοὺς ὀκτῶ ἤχους. Ψάλλει ὁ πατήρ Γεώργιος Τσέτσης, Μέγας πρωτοπρεσβύτερος τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου*, Ἀθήνα 2003, σσ. 37-38 τοῦ ἐπισυναπτόμενου φυλλαδίου.

<sup>4</sup> Βλ. *Μουσικὸν Τριῶδιον*, ὑπὸ Θρασυβούλου Στανίτσα, Ἀρχοντος Πρωτοψάλτου τῆς Ἀγίας τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃς Ἐκκλησίας, Ἀθῆναι 1969· περὶ τοῦ ἀντρὸς πρβλ. Φαράσογλου Σεραφεῖμ, πρωτοπρεσβυτέρου, «Θρασύβουλος Στανίτσας. Ἀρχων Πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλῃς τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας 1910-1987», *Οἱ ψάλτες τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου [...]*, ὁ.π., σσ. 77-96· Χρήστου Α. Τσιούνη, *Θρασύβουλος Στανίτσας. Ἀρχων Πρωτοψάλτης τῆς Μ.Χ.Ε. 1910-1987. Αναμνήσεις καὶ ἀφηγήσεις*, (Ἀθήνα 2000)· Τοῦ ἴδιου, *Θρασύβουλος Στανίτσας. Ἀρχων Πρωτοψάλτης τῆς Μ.Χ.Ε. 1910-1987. Αναμνήσεις καὶ ἀφηγήσεις*, β' ἔκδοσις ἐπὶ ἐκδόσει καὶ βελτιωμένη, (Ἀθήνα 2003)· Χατζηγιακουμῇ Μανόλῃ Κ., *Σύμμεικτα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. 7 & 8 [...]*, ὁ.π., σσ. 39-40 τοῦ ἐπισυναπτόμενου φυλλαδίου· Ἀγγελινάρα Γεωργίου Κ., *Ἐκφράσεις τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης*, (Ἀθήνα 2009), σσ. 173-201, 203-228.

τὴν παράδοση πού εἶχε διαμορφωθεῖ ἤδη ἀπὸ τὸ 2<sup>ο</sup> μισὸ τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα, μέσῳ τοῦ συνθετικοῦ ἔργου Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, συγκεκριμένα ἐδῶ μέσῳ τοῦ *Συντόμου Δοξασταρίου* του, ἑνὸς μουσικοῦ ἔργου πού γνώρισε ἐκτεταμένη χειρόγραφη παράδοση καὶ τυπώθηκε τελικὰ κατὰ τὸ ἔτος 1820, μάλιστα δὲ ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔντυπα βιβλία βυζαντινῆς μουσικῆς<sup>5</sup>. Ἀπὸ τὸ παραπάνω μουσικὸ ὑλικὸ ἐπιλέγω τυχαία ἐδῶ μιὰ σύνθεση, τὸ μελοποιημένο σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ πρώτου δοξαστικὸ τῶν αἰνῶν τῆς ἀκολουθίας τοῦ ὁρθρου τῆς Μεγάλης Δευτέρας *Κύριε, ἐρχόμενος πρὸς τὸ πάθος*. Θὰ προσπαθήσω νὰ δείξω ἀφενὸς μὲν πῶς ἡ συγκεκριμένη σύνθεση διαμορφώνεται κατὰ τὴν πρωτογενῆ μουσικὴ τῆς ἐπεξεργασίας ἀπὸ τὸν Πέτρο τὸν Πελοποννήσιο (καταγεγραμμένη πρωτοτύπως κατὰ τὴ λεγόμενη συνοπτικὴ βυζαντινὴ σημειογραφία, πού ἀργότερα μεταγράφηκε καὶ μέχρι σήμερα διαδόθηκε μέσῳ ἀντίστοιχης ἀναλυτικῆς σημειογραφικῆς ἐκδοχῆς τῆς), ἀφετέρου δὲ πῶς ἡ ἴδια αὐτὴ σύνθεση ἀναπλάθεται καὶ ἐπαναδιατυπώνεται ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Προῖγγο:

Τὴν παρασημασμένη κατὰ τὴν παλαιὰ συνοπτικὴ σημειογραφία ἐκδοχὴ τῆς συγκεκριμένης σύνθεσης λαμβάνω ἐδῶ ἀπὸ τὸν ὑπ' ἀριθμὸν 7 μουσικὸ κώδικα τῆς συλλογῆς Mingana τῆς πανεπιστημιακῆς βιβλιοθήκης τοῦ Birmingham (φφ. 93<sup>v</sup>-94<sup>r</sup>), ἓνα χειρόγραφο γραμμένο ἀπὸ τὸν Ἀναστάσιο Προικοννήσιο (γύρω στὰ 1770), πού ἀντιγράφει (ὅπως ὁ ἴδιος σημειώνει στὸν σχετικὸ κολοφῶνα, στὸ φ. 138<sup>r</sup> τοῦ κώδικα) λαμβάνον σήμερα «ἴδιον ἰδιόχειρον Πέτρου δομεστίκου τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας»:

<sup>5</sup> Γιὰ τὸ συγκεκριμένο ἔργο καὶ τὴ σχετικὴ χειρόγραφη παράδοσή του βλ. Βασιλείου Βασιλείου, *Τὸ νέο ἀργὸ στιχηραρικὸ εἶδος μελοποιίας τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰώνα*, Θεσσαλονίκη 2008 (ἀνέκδοτη διδακτορικὴ διατριβή· μὲ τὴν εὐγενῆ παραχώρηση τοῦ συγγραφέα), σσ. 59-65, 73-78, 82, 83-84, 89, 90, 92, 98, 101, 109, 110-111, 114-115, 118, 124-127, 218-220, 222-233· πρβλ. καὶ Θωμᾶ Αποστολόπουλου, «Μορφολογικὲς παρατηρήσεις στὰ δοξαστικὰ τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου κατὰ τὸ νέο ἀργὸ στιχηραρικὸ εἶδος», *Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης: Τὰ Γένη καὶ Εἶδη τῆς Βυζαντινῆς Ψαλτικῆς Μελοποιίας*, Πρακτικὰ Β' Διεθνούς Συνεδρίου, Μουσικολογικοῦ καὶ Ψαλτικοῦ, Ἀθήνα, 15-19 Ὀκτωβρίου 2003, Ἀθήνα 2006, σσ. 291-309. Ἡ ἔντυπη ἐκδοχὴ του, αὐτὴ πού χρησιμοποίησα ἐδῶ, εἶναι ἡ ἀκόλουθη ἐκδοση: *Σύντομον Δοξαστᾶριον τοῦ ἀοιδίμου Πέτρου λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, μεταφρασθὲν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον τῆς μουσικῆς τῶν μουσικολογιωτάτων διδασκάλων τοῦ νέου συστήματος, ἥδη εἰς φῶς ἀχθέν ἀναλώμασιν τῶν ἐκδοτῶν, ἐν τῷ τοῦ Βουκουρεστίου νεοσυστάτῳ τυπογραφείῳ 1820 [= Ἀθήνα 1986].*



Τὴν παρασημασμένη κατὰ τὴ νέα μέθοδο ἀναλυτικῆς σημειογραφίας ἀντίστοιχη ἐκδοχὴ τῆς συγκεκριμένης σύνθεσης λαμβάνω ἀπὸ τὴν ἔκδοση *Σύντομον Δοξαστάριον*, ὁ.π., σσ. 301-302:



Δόξα, καὶ Νῦν. Ἦχος  $\overset{\Delta}{\pi}\overset{\eta}{\eta}$  πα

**Κ** ρι ε ε ρ χ ο με νο ς προ ς το πα α α θ ο ς ( $\overset{\eta}{\eta}$ )

τ ε ς ι δι ε ς ση ρι ζ ω ν μα θ η τ α ς ε λ ε ε γ ε ς ( $\overset{\Delta}{\Delta}$ ) κα

τι δι αν πα ρ α α λα β ω ω ω ω ν α α αυ τ ε ς

πω ς τ ω ν ρ η μα τ ω ν με α μ ν η μο ν ει τε ω ν πα λ αι ει ει ει

πο ο ν υ υ μιν ( $\overset{\eta}{\eta}$ ) ο τι Προ φ η τ η ν παν τα ε γ ε ε ε

γ ρ α α π τ αι ει μ η εν Ι ε ρ ε σα λ η η μ α πο ο

κ ταν θ η η η ν αι ( $\overset{\eta}{\eta}$ ) ν υ ν ε ν κ αι ρ ο ς ε φ ε ση κ εν ο ν ει ει

ει πο ο ν υ υ μιν ( $\overset{\eta}{\eta}$ ) ι δε γ α ρ πα ρ α δι δο ο μ αι  $\overset{\Delta}{\Delta}$

α μα ρ τ ω λ ω ν χ ε ρ σι ι ι ν ε ε μ π αι χ θ η η η ν αι

οι κ αι ε αν ρ ω με προ σ η ξ α αν τ ε ς τα φ η η πα ρ α δο

ο ο ν τ ε ς ( $\overset{\eta}{\eta}$ ) ε β δε λυ γ μ ε ε ε ν ο ν λο γι ου ε εν τ αι

ω ω ς νε ε εκ ρ ο ν ( $\overset{\eta}{\eta}$ ) ο μ ω ς θα α αρ σ ει ει ει

τε  $\overset{\eta}{\eta}$  τ ρι η με ρ ο ς γ α ρ ε ε γ ει ει ει ρ ο ο ο ο μ αι

ει ς α γ α λ λ ι α α σ εν πι ι ι σ τ ω ν ( $\overset{\Delta}{\Delta}$ ) και ζ ω η ν τη

η ν αι ω ω νι ο ν

Ἡ ἐκδοχή τοῦ Κωνσταντίνου Προΐγγου λαμβάνεται, τέλος, ἀπὸ τὸ προμνημονευθὲν βιβλίον του, Ἡ Ἀγία καὶ Μεγάλη Ἑβδομάς, Ἀθῆναι 1969<sup>2</sup>, σσ. 18-20:

[illegible]

Στὸν πίνακα ποὺ ἀκολουθεῖ ἀποτυπώνεται μιὰ παράλληλη σύγκριση τῶν δύο παραπάνω ἐκδοχῶν τῆς συγκεκριμένης σύνθεσης: αὐτῆς Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου καὶ ἐκείνης τοῦ Κωνσταντίνου Προίγγου:

Πέτρος →

Πρίγγος →

Κυ ρι ε ερ χο με νος προς το ο πα

α α θος τους ι δι ους στηρι ζων μα θη τας ε

λε ε γες κατ ι δι ι ι αν πα ρα λα α βω

ω ω ω ω ν α α αυ τους πως των ρη μα των

μου α μνη μο νει τε ων πα λαι ει ει ει ει πον

υ μιν ο τι προ φη την παν τα ου γε ε γρα α

πται ει μη εν ι ε ρου σα α λη ημ α πο ο

κταν θη η η ναι νυν ουν και ρος ε φε στη κεν ον

ει ει ει ει πον η μιν ι δου γαρ πα ρα δι

δο ο μαι α μαρ τω λων χερ σι ι ι ιν

ε εμ παι χθη η η ναι οι και σταυ ρω με προσ

πη ξα αν τες τα φη πα α ρα δο ο ον τες

ε βδε λυ γμε ε ε ε νον λο γι ου ου ουν ται ω ως

νε κρον ο μως θαρ σει ει ει τε

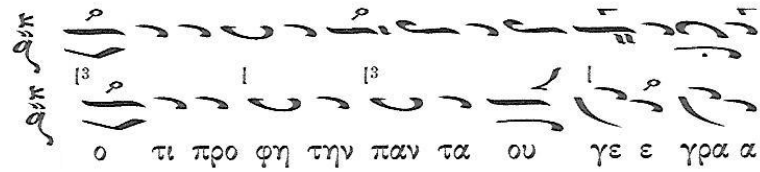




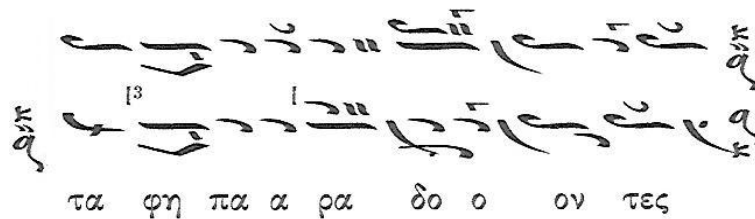
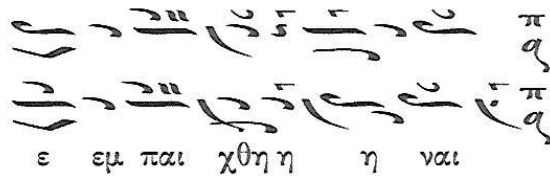
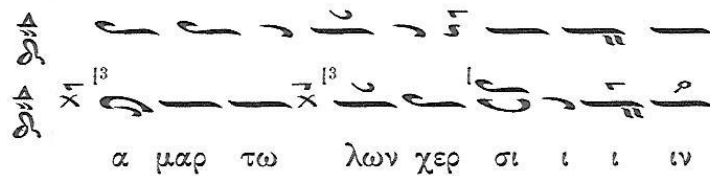
Για νὰ συγκεφαλαιώσω, θὰ παρατηροῦσα ὅτι αὐτὸ ποὺ οὐσιαστικὰ ἐπιχειρεῖ ὁ Κωνσταντῖνος Πριῖγγος, ἡ προσωπικὴ του παρέμβαση πάνω στὸ πρωτογενὲς μελοποίημα, ἐμφανίζεται σὲ δύο ὄψεις, βάσει τῶν ὁποίων καὶ ἐρμηνεύεται καὶ κατανοεῖται· ἡ πρώτη (καὶ ἐπιφανειακὴ) γνωρίζεται βέβαια μέσῳ τῆς παρασήμανσης, τῆς σημειογραφικῆς διατύπωσης τῆς σύνθεσης: ὁ Πριῖγγος χρησιμοποιεῖ μᾶλλον ἀπλοποιημένη (ἢ καὶ ἀλλοῦ ἐσκεμμένα ἀναλελυμένη) μουσικὴ γραφὴ, βάσει τῆς ὁποίας ἡ σύνθεση ἀποτυπώνεται πλέον σύμφωνα μὲ τὴν πρακτικὴ τῆς ψαλτικῆς ἔκφρασης καὶ ἀναγινώσκεται εὐχερῶς βάσει τοῦ (ἀπὸ τὴν πολυετὴ σχετικὴ καλλιτεχνικὴ ἐμπειρία) προσωπικοῦ ἐρμηνευτικοῦ βιώματος (ἔτσι, καὶ ὁ ὅλος ρυθμὸς τῆς σύνθεσης ὁμαλύνεται καὶ οἱ ἐπιμέρους μελωδικὲς φράσεις καὶ καταλήξεις τῆς ὁμογενοποιοῦνται)· ἡ δεύτερη (βαθύτερη καὶ οὐσιαστικὴ) ἀφορᾷ τὴ δομικὴ διάσταση τῆς σύνθεσης: ὁ Πριῖγγος προσθέτει (μὲ ἐξαιρετικὴ φειδῶ καὶ κατόπιν δοκιμῆς τους καὶ ἐπικράτησής τους στὴ σχετικὴ προφορικὴ παράδοση) νέες (βραχεῖες) μουσικὲς φράσεις, νέα μελωδικὰ μοτίβα μὲ ἔκδηλη τὴ συναισθηματικὴ προέλευση καὶ ἔντονο τὸν λυρικὸ προορισμό, ποὺ στὶς περισσότερες περιπτώσεις πρέπει ἀπλῶς νὰ λογισθοῦν ὡς ἀπόπειρα εὐφραδέστερης καὶ ἐμφαντικότερης ἀνάδειξης τοῦ νοήματος τοῦ ἐκάστοτε μελοποιούμενου κειμένου<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Πρόκειται ἐδῶ, ἐμφανέστατα, γιὰ ἐφαρμογὴ τῆς συνθετικῆς τεχνικῆς τῆς «μίμησης πρὸς τὰ νοούμενα», ποὺ Χρῦσανθος ὁ ἐκ Μαδύτων τὴν περιγράφει στὸ Θεωρητικὸ του (βλ. Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, συνταχθὲν μὲν παρὰ Χρυσάνθου Αρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, ἐκδοθὲν δὲ ὑπὸ Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου Πελοποννησίου, διὰ φιλοτίμου συνδρομῆς τῶν ὁμογενῶν, ἐν Τεργέστῃ [...] 1832. σσ. 187-188, § 421) ὡς ἑξῆς: «Μίμησις πρὸς τὰ νοούμενα εἶναι, τὸ νὰ μελίζωμεν μὲ ὀξεῖαν μὲν μελωδίαν ἐκεῖνα, εἰς τὰ ὁποῖα νοεῖται τι ὕψος· ὡς οὐρανός, ὄρος· μὲ βαρεῖαν δὲ μελωδίαν ἐκεῖνα εἰς τὰ ὁποῖα νοεῖται τι χθαμαλόν· ὡς γῆ, ἄβυσσος, ἄδης. Καὶ μὲ τερπνὸν μὲν ἦχον ἐκεῖνα, εἰς τὰ ὁποῖα νοεῖται τις

Ὡς πρὸς τὸ παραπάνω δεύτερο ἐπίπεδο, ἡ προσοχή μας ἐστιάζεται, προφανέστατα, στὰ ἀκόλουθα τέσσερα σημεῖα τῆς σύνθεσης, ὅπου ὁ Πριγγος -σὲ σύγκριση μὲ τὴν πρωτότυπη μελωδία τοῦ Πέτρου- διαφοροποιεῖται μελικά: ὅτι προφήτην πάντα οὐ γέγραπται / ἁμαρτωλῶν χερσὶν ἐμπαιχθῆναι / ταφῇ παραδόντες / ἐβδελυγμένον:



πται



χαρά· ὡς παράδεισος, νίκη· μὲ σκυθρωπὸν δὲ ἦχον ἐκεῖνα, εἰς τὰ ὅποια νοεῖται τις λύπη· ὡς θάνατος, καταδίκη· καὶ τὰ λοιπά».

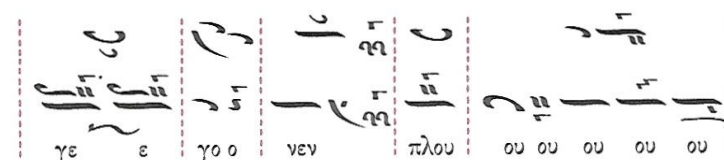
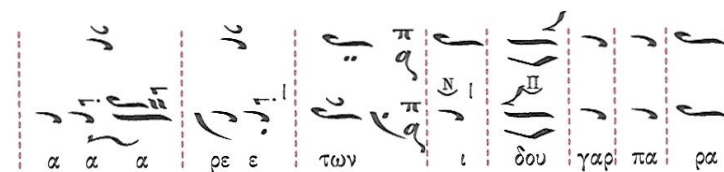
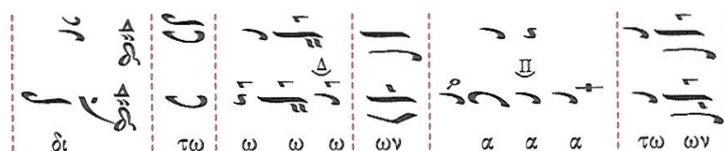
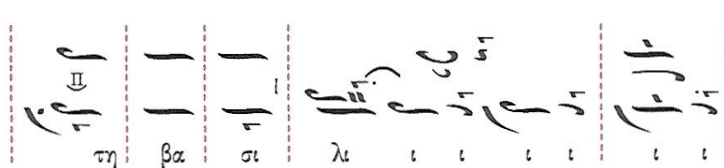
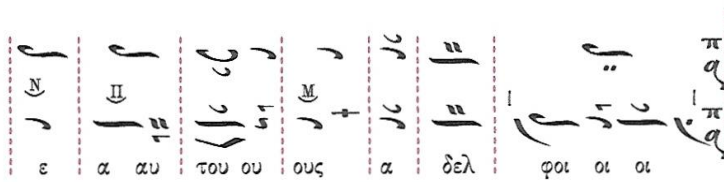


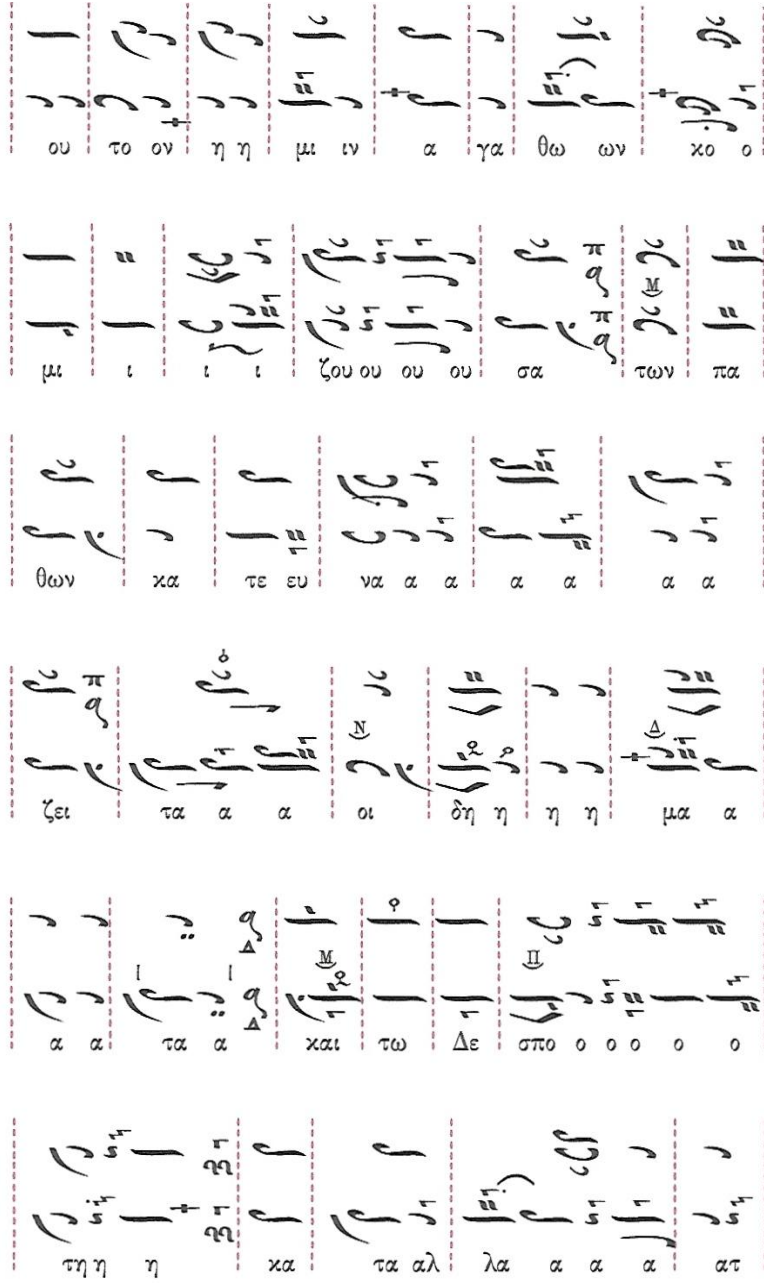




τὸ αὐτὸ  
συνοπτικότερα  
σημειογραφημένο

Στανίτσας →





<p>   </p>
--

The image displays a musical score for the Greek text: *Χριστός ὁ υἱὸς τοῦ Θεοῦ ὁ γεννηθεὶς ἐκ τοῦ Πατρὸς ὁ ἀγαπῶν ἡμᾶς ὁ σώζων ἡμᾶς ἀπὸ παντὸς κινδύνου καὶ τοῦ θανάτου ὁ ἀποκαταστήσας ἡμᾶς ἀπὸ παντὸς ἁμαρτίας καὶ ὁ ἀποκαταστήσας ἡμᾶς ἀπὸ παντὸς ἁμαρτίας καὶ ὁ ἀποκαταστήσας ἡμᾶς ἀπὸ παντὸς ἁμαρτίας*. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The Greek text is written in a stylized, calligraphic font below the staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς τέτοιας «μουσικῆς ἀναδόμησης» καὶ σημειογραφικῆς ἐπαναδιατύπωσης ἀποδεικνύεται ἐντυπωσιακὸ καὶ ἀποκαλυπτικὸ· ἰδοῦ,



μεμονωμένα, ή ίδια σύνθεση, όπως προέκυψε από την παραπάνω διαδικασία σημειογραφικής άπλοποίησής της:

ρο κα θα ρω ω μεν ε αυ τ8 8 8ς α δελ φοι  
 τη βα ση λι ι ι δι τω ω ω ων α α τω ων α  
 ρε των ι δ8 γαρ πα ρα γε γο ο νεν πλ8 8 8 8  
 το ον η η μιν α γα θων κο μι ι ι ι ζ8 8 8  
 8 σα των πα θων κα τευ να α α α α α ζει  
 τα οι δη η η μα α α τα και τω Δε σπο ο ο  
 ο τη η η κα ταλ λα α ατ τει τ8ς πται αι τ8ς πται  
 σαν τας δι ο μετ ε ε ε ε ευ φρο ο ο συ υ  
 υ υ υ υ υ υ υ λω υ υ υ νης ται την υ πο  
 δε ξω ω ω ω ω ω ω με ε θα α α α βο ω  
 ω ων τε ες Χρι στω ω ω τω θε ε ω ο α να  
 στα ας ε εκ των νε ε κρων α κα τα κρι τ8ς η μας δι  
 ι α φυ υ υ υ λα α α α ξον δο ξο λο γων  
 τα ας σε τον μο νον α α να μα α α αρ τη η η  
 η τον

Ἄν τώρα τὴν συγκρίνω ἄμεσα μὲ τὴν ἀμέσως προγενέστερη σχετικὴ μουσικὴ παράδοση (μὲ τὴν ἴδια σύνθεση ὅπως ἀπαντᾷ στὸ ἔργο Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου) οἱ μεταξύ τους ἀποκλίσεις ἐλαχιστοποιοῦνται, σχεδὸν ἀπαλείφονται καὶ οἱ δύο συνθέσεις οἰοῦνται ταυτίζονται (ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι ἀκόμη καὶ στὰ μουσικὰ διαφοροποιούμενα σημεῖα τῆς σύνθεσης ὁ Στανίτσας χρησιμοποιεῖ καὶ πάλι μουσικὸ ὕλικό ἀπὸ τὸ σύνολο τοῦ παραπάνω ἔργου τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου):

Ἰδού ἡ ἐν λόγῳ σύνθεσις ἀπὸ τὸ προμνημονευθὲν Σύντομον Δοξαστάριον Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, σσ. 253-254:

Εἰς τὰς Αἶνες Δόξα, ἡχος  $\bar{\eta}$  πα.

Προ κα θα ρω μεν ε αυ τς ε ες α δε ελ φοι τη  
 βα σι λι δι ι των α α α α ρε ε ε ε των  $\bar{\eta}$   
 ι δε γαρ πα ρα γε ε γο νεν(λ) πλστου η μιν α  
 γα θων κο μι ι ι ι ζς ε ε ε σα( $\bar{\eta}$ ) των πα θων  
 κα τευ να α α ξει τα α οι οι δη η η η μα α α  
 τα( $\bar{\eta}$ ) και τω Δε σπο τη κα τα λλαττει τες πται αι αι  
 σα α α αντας  $\bar{\eta}$  δι ο με τε ευ φρο ο συ υ νης  
 ταυ την υ πο ο δε ξω ω ω ω με ε ε ε θα( $\bar{\eta}$ )  
 βο ων τες Χρι σω ω ω τω Θε ε ω( $\bar{\eta}$ ) ο α να σα  
 ας εκ τω ων νε ε κρω ων(λ) α κα τα κρι τες η μας  
 δι ι α φυ υ υ υ λα α α αξον  $\bar{\eta}$  δο ξο  
 λο γεν τα ας σε λλ τον μονον α α να μα α α αρ  
 τη η η η τον

Στὸν πίνακα ποὺ ἀκολουθεῖ ἀποτυπώνεται καὶ πάλι μιὰ παράλληλη σύγκριση τῶν δύο παραπάνω ἐκδοχῶν τῆς συγκεκριμένης σύνθεσης· αὐτῆς Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου καὶ ἐκείνης τοῦ Θρασύβουλου Στανίτσα (ἡ τελευταία στὴ σημειογραφικὰ ἀπλοποιημένη ἐκδοχὴ τῆς):

Πέτρος →

Στανίτσας →  
(συνοπτικοποιη-  
μένο)

Προ κα θα ρω ω μεν | ε αυ του ου ους α

δελ φοι | τη βα σι λι ι ι δι | τω ω ω ω ν

α α τω ω ν α ρε των | ι δου γαρ πα ρα γε

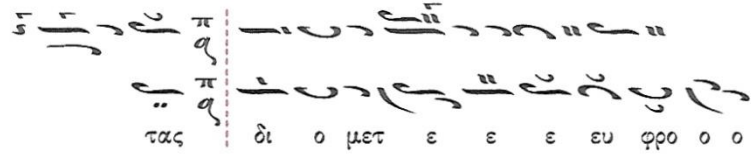
γο νεν | πλου ου ου ου τον η μιν | α γα θων

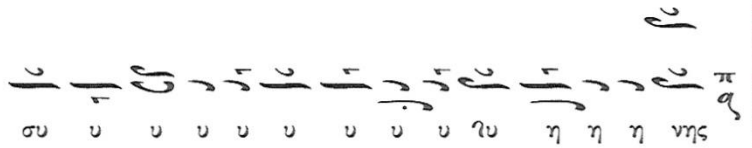
κο μι ι ι ι ζου ου ου ου σα | των πα θων | κα

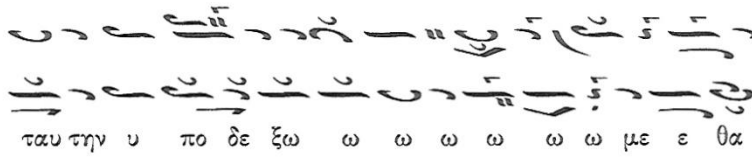
τευ να α α α α ζει | τα οι δη η η μα

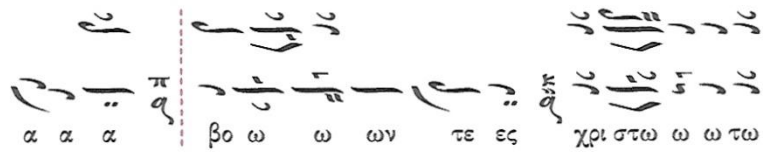
α α τα | και τω δε σπο ο ο ο τη

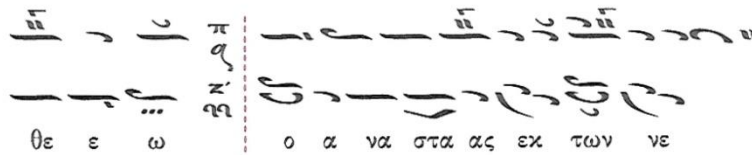

 η κα ταλ λα α ατ τει τους πται αι τους πται σαν



 τας δι ο μετ ε ε ε ευ φορ ο ο


 συ υ υ υ υ υ υ υ υ η η η νης

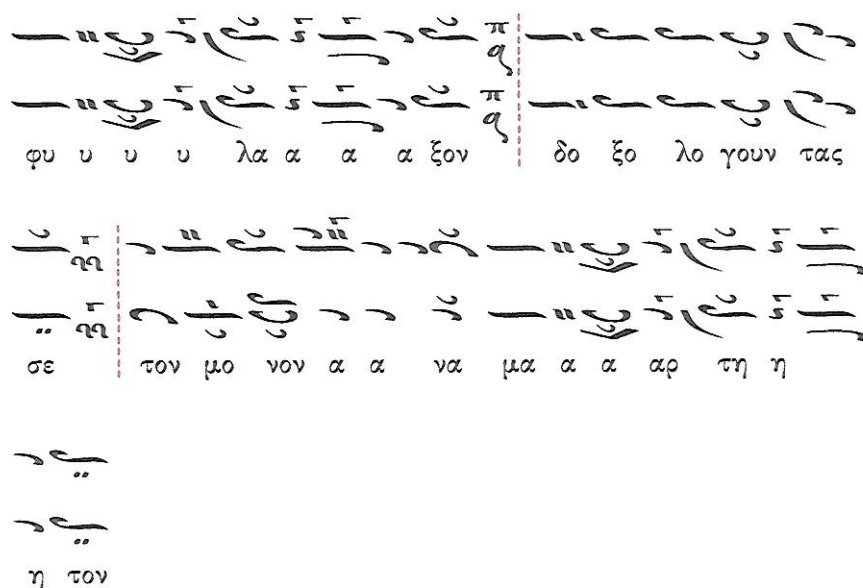

 ταυτην υ πο δε ξω ω ω ω ω ω ω με ε θα


 α α α βο ω ω ων τε ες χρι στω ω ω τω


 θε ε ω ο α να στα ας εκ των νε


 κρων α κα τα χρι τους η μας δι ι α



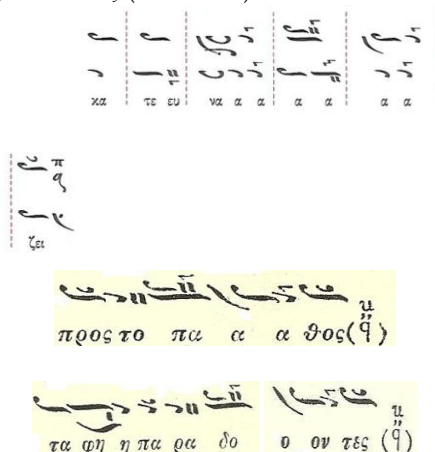


Σε σχέση με τη σύνθεση Πέτρου του Πελοποννησίου ή αντίστοιχη του Στανίτσα διαφοροποιείται μελικά στις επόμενες φράσεις:

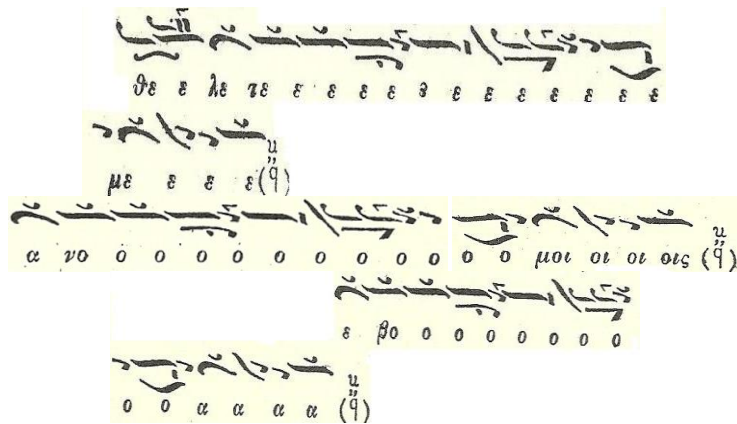
1. τῇ βασιλίδι
2. τῶν ἀρετῶν
3. πλοῦτον ὑμῖν
4. τῶν παθῶν
5. κατευνάζει
6. τὰ οἰδήματα
7. καὶ τῷ δεσπότη
8. καταλλάττει
9. τοὺς πταίσαντας
10. διὸ μετ' εὐφροσύνης
11. ταύτην ὑποδεξώμεθα
12. βοῶντες, Χριστῷ τῷ Θεῷ, ὁ ἀναστάς

Ἀπ'αὐτές, ὡστόσο, οἱ ἀκόλουθες μελοποιοῦνται πανομοιότυπα πρὸς τὶς ἐπισημαινόμενες στὴ συνέχεια ἀντίστοιχες μουσικὲς φράσεις ἀπὸ ἄλλες συνθέσεις τοῦ Συντόμου Δοξασταρίου (1820) Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου:

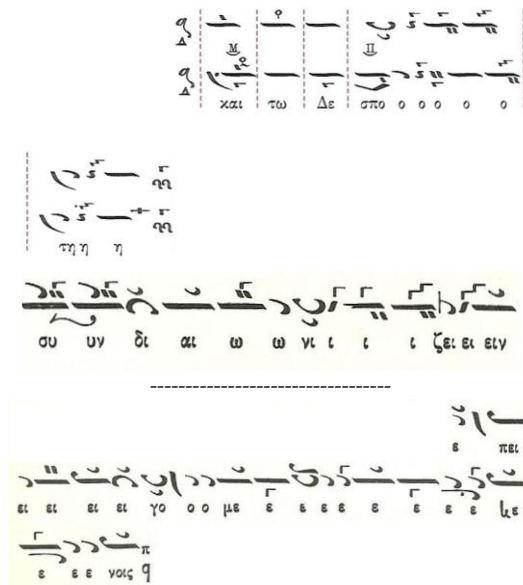
- κατευνάζει = φράσεις «πρὸς τὸ πάθος» καὶ «ταφῇ παραδόντες» ἀπὸ τὸ Κύριε, ἐρχόμενος πρὸς τὸ πάθος (σσ. 301-302):







Ὁμοίως, ἡ φράση καὶ τῷ δεσπότῃ εἶναι ἐμφανῶς πανομοιότυπη μὲ τὴ μελωδία τῆς λέξης «συνδιαγωνίζεῖν» ἀπὸ τὸ πρῶτο ἐωθινὸ δοξαστικὸ *Εἰς τὸ ὄρος* [κατὰ τὴ διασκευὴ Ἰωάννου πρωτοψάλτου τοῦ Νεοχωρίτου· βλ. *Ἀναστασιματάριον, ἀργὸν καὶ σύντομον, μελοποιηθὲν ὑπὸ Πέτρου λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου καὶ διασκευασθὲν ὑπὸ Ἰωάννου πρωτοψάλτου*, Ἀθῆναι 1981<sup>8</sup>, σσ. 50-51 (ὅπου καὶ ἡ λέξις «ἐπείγομένους» μελοποιεῖται πανομοιότυπα μὲ τὴ φράση διὸ μετ' εὐφροσύνης τῆς σύνθεσης τοῦ Στανίτσα):



Ἔτσι, ὡς καινοφανεῖς μελικές προτάσεις τοῦ Στανίτσα ἀπομένουν μόνον οἱ μουσικὲς φράσεις:

1. τῇ βασιλίδι
2. τῶν ἀρετῶν
3. πλοῦτον ὑμῖν
4. τῶν παθῶν
5. κατενάζει
6. καταλλάττει
7. τοὺς πταίσαντας
8. βοῶντες, Χριστῷ τῷ Θεῷ, ὁ ἀναστάς

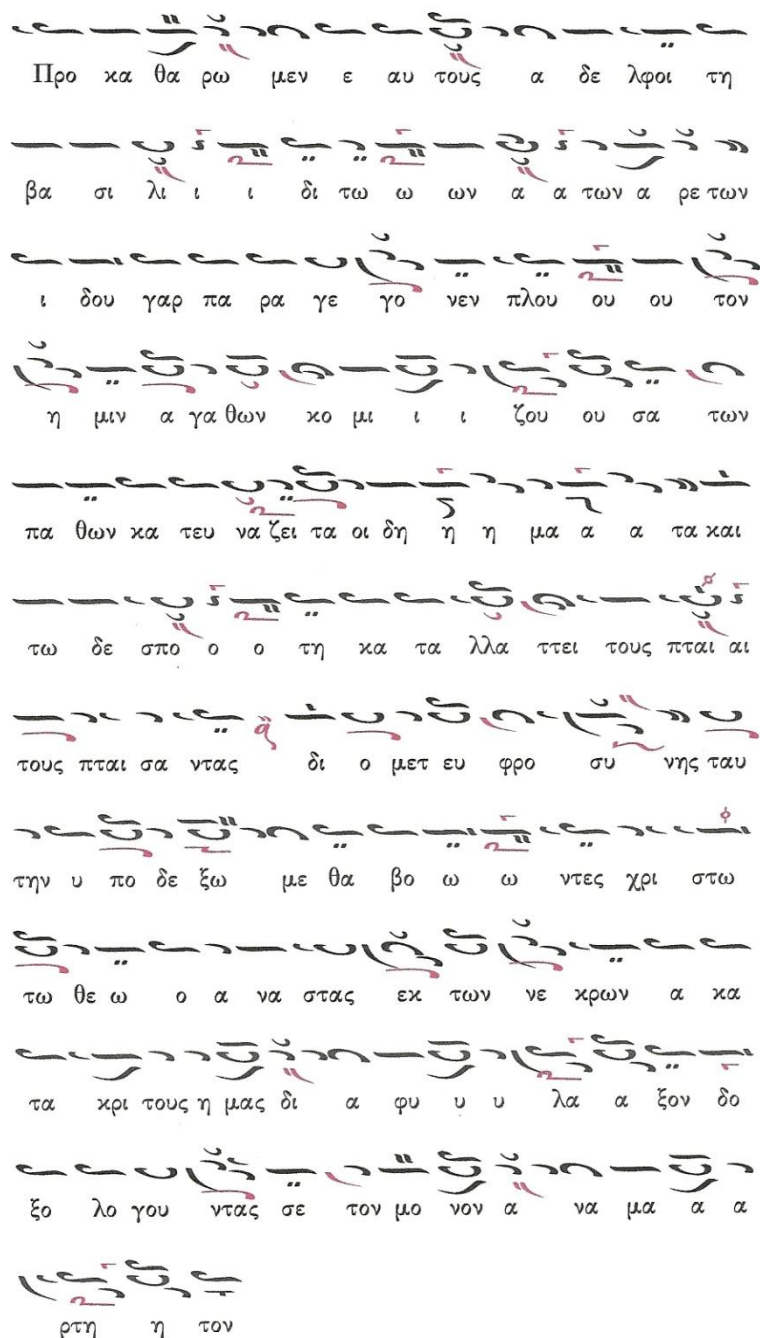
Ἀκόμη ὅμως κι ἀπ' αὐτές, εἶναι ἐπίσης ἀξιοσημεῖωτο ὅτι οἱ μελωδικὲς φράσεις:

- τῶν ἀρετῶν καὶ πλοῦτον ὑμῖν προσομοιάζουν προφανέστατα μὲ τὴν ἀντίστοιχη μελωδική φράση «χερσὶν ἐμπαιχθῆναι» ἀπὸ τὴν παραπάνω σύνθεση τοῦ Κωνσταντίνου Πρίγγου:





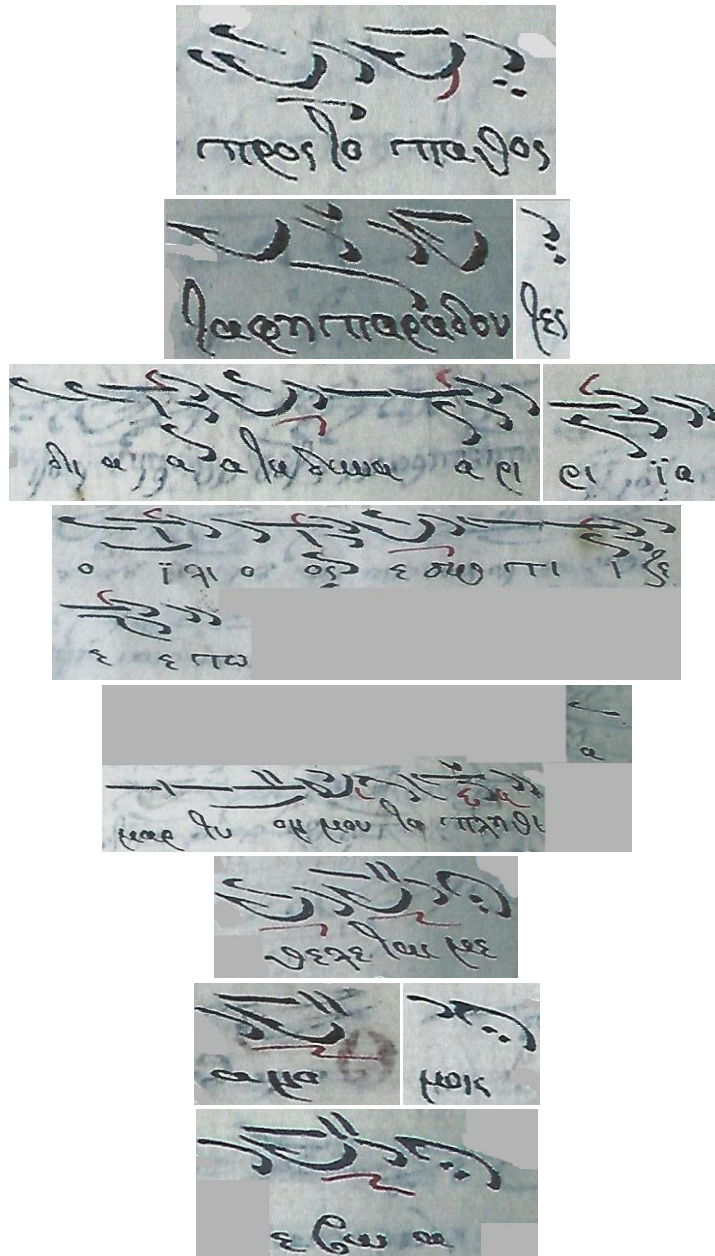
Ἐν τέλει, τὸ καινοφανές, ρηξικέλευθο καὶ ἐξεζητημένο μεταμορφώνεται αὐτόχρημα σὲ παραδοσιακό, συντηρητικό, λιτό, οὐσιαστικὰ ἀπλούστατο· ἂν μάλιστα συνεχίσω τὴν ἐρευνητικὴ ἀναζήτησή μου πάνω στὸ ἀρχικὸ μουσικὸ κείμενο, διευρύνοντας αὐτὴ τὴ διαδικασία «μουσικῆς ἀποστράγγισης» καὶ «σημειογραφικῆς ἀπογύμνωσής» του, θὰ μπορούσα κάλλιστα νὰ καταλήξω καὶ σὲ μιὰ σημειογραφικὴ διατύπωσή του ἀντίστοιχη τῆς μορφῆς ποὺ θὰ εἶχε ἂν (ὑποθετικά) ἦταν γραμμένο ἀπευθείας κατὰ τὴν παλαιὰ συνοπτικὴ ἐκδοχὴ τῆς παρασημαντικῆς· θὰ μπορούσα νὰ τὸ παρασημάνω δηλαδὴ (πέρα ἀπὸ κάθε ἰδέα τοῦ συνθέτη τοῦ ἢ ἀκόμη καὶ πέρα ἀπὸ τὴν πλέον εὐφάνταστη ἐρευνητικὴ ἀναζήτηση) συντομογραφικὰ καὶ συνοπτικὰ:



Προ κα θα ρω μεν ε αυ τους α δε λφοι τη  
 βα σι λι ι ι δι τω ω ων α α των α ρε των  
 ι δου γαρ πα ρα γε γο νεν πλου ου ου τον  
 η μιν α γα θων κο μι ι ι ζου ου σα των  
 πα θων κα τευ να ζει τα οι δη η η μα α α τα και  
 τω δε σπο ο ο τη κα τα λλα ττει τους πται αι  
 τους πται σα ντας δι ο μετ ευ φρο συ νης ταυ  
 την υ πο δε ξω με θα βο ω ω ντες χρι στω  
 τω θε ω ο α να στας εκ των νε κρων α κα  
 τα κρι τους η μας δι α φυ υ υ λα α ξον δο  
 ξο λο γου ντας σε τον μο νον α να μα α α  
 ρτη η τον



χρησιμοποίησα τις ακόλουθες όμοειδείς καταγραφές τους από τις προεπισημανθείσες αντίστοιχες συνθέσεις του Πέτρου (όπως κι αυτές ανθολογούνται στον ίδιο κώδικα, φφ. 154<sup>r-v</sup>, 179<sup>r-v</sup>, 200<sup>r-v</sup>, 165<sup>v</sup>-166<sup>v</sup>, 205<sup>r-v</sup>, 207<sup>r-v</sup>), όπου έμφανώς πλέον (λόγω της συνοπτικότητας της γραφής) μαρτυρούνται τόσο τὰ αἴτια καὶ οἱ λόγοι τῶν συγκεκριμένων μελικῶν ἀναπτύξεών τους, ὅσο καὶ οἱ ὀνομασίες τῶν σχηματιζόμενων μουσικῶν θέσεων [ἀντίστοιχα: ἀντικένωμα-κόκκινο τζάκισμα / τρομικόν (σὲ τριπλὴ ἐπαλληλία μὲ τὸ τελευταῖο νὰ μετατρέπεται σὲ ἐκστρεπτόν) / (ἕτερον) παρακάλεσμα-πίασμα / παρακλητική]:



Τὰ ὑπόλοιπα τμήματα ἀποτελοῦν δική μου ἀπόπειρα συνοπτικῆς καταγραφῆς τῆς ἐν λόγῳ σύνθεσης.

Συμπερασματικά, θὰ παρατηροῦσα ὅτι καὶ στὴν προκειμένη περίπτωση ἀναδεικνύεται ἡ ἴδια συνθετικὴ τακτικὴ, τῆς ἀνάπλασης καὶ ἐπαναδιατύπωσης μιᾶς προγενέστερης μουσικῆς παράδοσης, κρυμμένη ἀπλῶς κάτω ἀπὸ τὴν ἀναλυτικὴ σημειογραφικὴ διατύπωση, κάτω ἀπὸ μιὰν προσδιοριστικὴ καταγραφή τῶν ποικιλιμάτων καὶ ἀναλύσεων τῆς φωνῆς τοῦ συνθέτη (ποὺ τυγχάνει, ταυτόχρονα, καὶ ὁ ἀρχικὸς ἐρμηνευτὴς τῆς σύνθεσης· ἴσως, μάλιστα, τὸ συγκεκριμένο φαινόμενο νὰ πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ –ἀκριβῶς– σ’ αὐτὴν τὴν ἐν προκειμένῳ διπλῇ ιδιότητῃ τοῦ συνθέτη). Ὅταν ἡ συνολικὴ αἰσθητικὴ τῆς ἐξεταζόμενης σύνθεσης ἀπλοποιηθεῖ καὶ ἀναλυθεῖ στὰ ἐξ ὧν συνίσταται στοιχεῖα (μὲ βάση τὴν ἀσφαλῆ γνώση τῆς μορφῆς καὶ τῆς δομῆς της), ὅταν ἡ ἐποπτεία τῆς ἐρευνητικῆς ἀναζήτησής μας ἐπεκταθεῖ (πέρα ἀπὸ τὴν ἐπιφανειακὰ ἐντυπωσιακὴ μελωδικὴ καὶ συνθετικὴ ἀνάπτυξη) στὸ βάθος, στὴν οὐσία καὶ στὸν πυρῆνα τῆς ἀρχικῆς ιδέας τοῦ μελοποιοῦ, ἡ σύνθεση ἀποκαλύπτεται ἐνώπιόν μας «γυμνὴ» (καὶ παράλληλα βέβαια μᾶς ἀποκαλύπτεται εὐκρινῶς καὶ τὸ ἀντίστοιχο «συνθετικὸ πλάνο» της)· τότε, ἀποτιμᾶται στὶς πραγματικὲς της διαστάσεις, ποὺ κατὰ τὸ μείζον ποσοστὸ τους ἀποδεικνύεται ὅτι στοιχίζονται καὶ συμπορεύονται πρὸς κάποια ἤδη προγενέστερα διαμορφωμένη μουσικὴ παράδοση.

Οἱ παραπάνω παρατηρήσεις ἰσχύουν (*mutatis mutandis*) γιὰ τὸ σύνολο σχεδὸν τοῦ περιεχομένου τῶν ὑπὸ ἐξέταση δύο μουσικῶν ἔργων, ἀλλὰ ὁμοίως διέπουν γενικότερα καὶ τὴ φιλοσοφία ὅλων σχεδὸν τῶν νέων συνθέσεων τῆς σύγχρονης μουσικῆς φιλολογίας. Σὲ κάθε περίπτωση, θὰ παρατηροῦσα πὼς μοιάζει νὰ ἰσχύει ἐδῶ ἀντίστροφα τὸ γνωστὸ ἀγιογραφικὸ ρητό<sup>7</sup>: *παλιὸ κρασί* (οἱ μελωδίες τῆς παράδοσης) τοποθετεῖται σὲ *νέους ἀσκούς* (σὲ νέες συνθέσεις, ποὺ –κάτω ἀπὸ τὸν μανδύα τῆς ἀναλυτικῆς σημειογραφικῆς διατύπωσης ἢ καὶ τῆς καινότροπης συνθετικῆς τεχνικῆς– ἀνακυκλώνουν καὶ φρεσκάρουν τὶς παλιότερες καὶ παραδοσιακές).

<sup>7</sup> Ματθ. 9, 17· Μαρκ. 2, 22· Λου. 5, 37-39.